

MASZKARY I DZIWOTWORY – AKEFALICZNE MONSTRA, BEZKORPUSOWE GŁOWY Z NOGAMI I ISTOTY O WIELU TWARZACH – IKONOGRAFIA I FUNKCJA W SZTUCE GOTYCKIEJ I RENESANSOWEJ

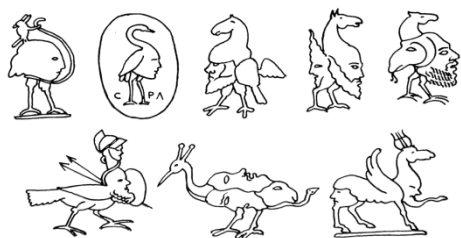
W historii kultury od zawsze istniały dwie przenikające się rzeczywistości: harmonijna i racjonalna oraz mroczna i ekstatyczna. Kulturę średniowiecza co jakiś czas przenikał to jeden aspekt, to drugi. Odradzający się nurt harmonijny wysuwał na pierwszy plan obraz człowieka. Kiedy w żyłach średniowiecza zaczynały tętnić dionizyjskie, ekstatyczne tony, wyzwał się świat fantastyczny, dziki i nieokrzesany. W świecie tym, pełnym amorficznej brzydoty i szpetności, po długim uśpieniu budzą się do życia kalekie monstra, przerażające i śmieszne zarazem, wykwitając na kartach iluminowanych rękopisów, pojawiając się w rzeźbie na portalach katedr i na płótnach malarzy. Nieprzerwanie, choć na innych prawach, pojawiać się będą także w kulturze renesansu, kiedy rozpisywano się o wszystkich przejawach wynaturzenia w kronikach cudów i traktatach medycznych. Monstra, reprezentujące prawdziwą *varietas* typologiczną bywały akefaliczne, inne pozbawione tułowia, miały tylko głowy i nogi, jeszcze inne mieniły się kilkoma twarzami rozmieszczonymi w różnych partiach ciała. W krąg tej tetralogii wliczały się również hybrydy zwierzęco-ludzkie, morfologicznie podobne do wyżej wymienionych. Tym satyrycznym, strasznym przedstawieniom można nadać wspólną nazwę *grylloi*, wywodzącą się z greki i określającą scenki o tematyce fantastycznej, w których występują postaci zdeformowane w sposób karykaturalny i żartobliwy. Nazwa ta ukuta została przez Pliniusza Starszego, który w swej *Naturalis historia* sądził, że prekursorem owych *grylloi* był Antyfilos, grecki malarz pracujący w Aleksandrii. Według Pliniusza ów Antyfilos namalował niegdyś w karykaturalny sposób niejakiego Gryllosa, ubranego w śmieszny strój. Być może Antyfilos odwołał się w swym żartobliwym portrecie do imienia Gryllosa i namalował go z głową wieprza. Tak narodzić się miał gatunek, który w epoce hellenistycznej rozwinął się na gruncie sztuki greckiej i przeniknął do drobnej plastyki rodzajowej,

a fantazyjne postaci zwierzęco-ludzkie chętnie implikowano do scen z życia codziennego. Pojawił się następnie na gruncie rzymskiego malarstwa ściennego, czego przykład stanowić mogą malunki pompejańskie, jak na przykład *Ucieczka Eneasza z Troi* (rys. 1), na których uciekających bohaterów przedstawiono z głowami psów. Bardzo prawdopodobne jest jednak również to, iż groteskowe wyobrażenia monstrów zwierzęco-ludzkich wzięły się z hellenistycznej i rzymskiej gliptyki.

Jak bowiem zauważa Jurgis Baltrušaitis, wszystkie możliwe warianty hybrydalnych wyobrażeń fantastycznych obecnych w ikonografii średniowiecza pojawiły się już wcześniej w gliptyce grecko-rzymskiej, a zakres ikonograficzny tych wyobrażeń był ogromny: pojawiają się głowy na nogach, hybrydy zwierzęco-ludzkie z kilkoma twarzami, które wspierają się nogach końskich, zajęczych, kozich, na korpusach ptasich (il. 2). Średniowiecze nigdy nie zatraciło kontaktu z antykiem i jest on w kulturze wieków średnich wszechstronnie obecny. Gliptyka antyczna – a wraz z nią maskary – pojawia się ponownie w ikonografii około XII wieku. Wiek ten przynosi estetyce średniowiecza falę postaci fantastycznych i rozpoczyna nową erę ich rozpowszechniania się. W procesie tym ogromną rolę odegrał wpływ kultury arabskiej, niemały udział miały również wydarzenia historyczne, a wśród nich wyprawy krzyżowe i wojenne, z których jako trofea przywożono kamee, gemmy i precjoza, i wtórnie dekorowano nimi krucyfiksy, relikwiarze et cetera. Świat gotycki nie tylko poznał wówczas gemmy grecko-rzymskie, ale również wykreował



Rysunek 2: Ucieczka Eneasza z Troi, malowidło pompejańskie, ok. 79 r., Muzeum Narodowe w Neapolu.



Rysunek 1: Grilloi antyczne, źródło: J. Baltrušaitis, *Il medio fantastico*, Milano 2009, s. 52.

o nich mit i je imitował. Sukces gemm wynikał z jednej strony ze złej interpretacji i z niezrozumienia ikonografii antycznej (pewne wizerunki, przefiltrowane przez bogactwo kultury arabskiej, były nieczytelne). Z drugiej jednak strony wraz z kulturą arabską powróciły do Europy teksty antyczne, przynoszące odrodzenie astrologii,

alchemii i magii. Zaczynają mnożyć się lapidaria, opisujące magiczne właściwości kamieni, wśród których wymieniano kamienie antyczne, mające potencjał magiczny, wyzwalający siły drzemiące w człowieku, ale również wywołujący choroby, takie jak melancholia.

Dla artystów średniowiecznych, zwłaszcza dla miniaturzystów, gemmy antyczne stanowiły niewyczerpane źródło inspiracji – wystarczy przyrzeć się bordiurom gotyckich rękopisów! Wśród serii odrodzonych kreatur na pierwsze miejsce wysuwają się maskary powstałe z kombinacji akefalicznych.

Głowy na nogach

Pierwszy typ reprezentują istoty pozbawione tułowia, których głowa wspierała się na nogach. Maskary te mogły mieć ogon, a w miejscu uszu niekiedy ramiona podtrzymujące tarczę i broń (rys. 3).

Te bezkorpuseowe istoty, wpłątane w bordiury iluminowanych kodeksów, wykazywały ogromną ruchliwość. Wariant tego samego typu stanowiły głowy zwierzęce



Rysunek 3: Głowy na nogach, między 1220- 1415, źródło: Jurgis Baltrušaitis, *Il medioevo fantastico*, Milano 2009, s. 43.



Rysunek 4: Paszcza Lewiatana, fragment fasady katedry w Sainte Foy, XII w.

wspierające się na nogach. Do nich zaliczyć trzeba paszczę Lewiatana, niezwykle popularną średniowiecznych w wyobrażeniach apokaliptycznych (rys. 4).

Niekiedy sposób przedstawiania postaci był jeszcze bardziej złożony – z jednej głowy wyrastała druga, osadzona na długiej szyi. Do przykładów tej kategorii należy wyobrażenie

z katedry w Lionie, gdzie na cokole przedstawiono wspartą na końskich nogach twarz, z której wyrasta długa szyja, na niej zaś osadzono o wiele mniejsze oblicze. Psalterz z Douai Abbey pochodzący z lat 1322 – 1325 przedstawia kolejną wariację na ten temat: nos postaci się wydłuża i tworzy ogon (rys. 5). Niekiedy, jak w przypadku psalterza z Louerell, pochodzącego z XIV wieku, mamy do czynienia z hybrydami zwierzęco-ludzkimi: dolna głowa należy do człowieka, natomiast górna do zwierzęcia lub ptaka. Możliwa jest również odwrotna konfiguracja oraz zestawienie



Rysunek 5: Jurgis Baltrušaitis, *Il medievo fantastico*, Milano 2009, s. 47.

zwierzęco-zwierzęce. Pierwsze drukowane książki renesansowe chętnie wykorzystują takie motywy w incipitach oraz bordiurach. Wśród renesansowych druków ulotnych, stanowiących przykład satyr na papieża, jeden przedstawia paszczę, na której wznoszą się trzy głowy. Środkowa przyodziana jest w papieską tiarę (rys. 6). Podobne wyobrażenia pojawiają się w drukach aż do XVIII wieku.

Maszkary o kilku głowach i obliczach

Jak przypuszcza Jurgis Baltrušaitis, początków wyobrażeń wielotwarzowych szukać należy w najdawniejszych kultach, wielotwarzowe bóstwa bowiem obecne są w mitologii sumeryjskiej, indyjskiej, fenickiej czy egipskiej. Podobne przykłady znaleźć można w kulturze grecko-rzymskiej. Należy do nich na przykład Kronos o dwóch twarzach, jednej zwróconej ku przeszłości, drugiej ku temu, co przyjdzie, stojąca na rozdrożach statua bogini Hekate czy staroitalski Janus – opiekun bram, o dwóch twarzach zwróconych w przeciwstawne strony świata. Postać tego bóstwa rozpowszechni się bardzo w ikonografii średniowiecza za pomocą kalendarzy gotyckich z wyobrażeniem Janusa – stycznia o dwóch twarzach. W kalendarzach tych dwulicowemu bóstwu nadawano jedno oblicze brodatego starca, drugie zaś – pozbawionego zarostu młodzieńca. Taka ikonografia symbolizowała przeszłość i przyszłość. Italski opiekun bram stał się więc bóstwem czasu i dlatego naddawano mu jeszcze jedną twarz, symbolizującą teraźniejszość. Symbolika tego bóstwa w średniowieczu ewoluowała, obrastając w nowe sensy, i niejednokrotnie łączono ją ze złem, z wyobrażeniem antychrysta czy jako diabolicznej trójcy.



Rysunek 6: Wyobrażenie papieża, druk ulotny, Norymberga 1548, źródło: Jurgis Baltrušaitis, *Il medievo fantastico*, Milano 2009, s. 48.

Wędrujące twarze

Obok *grylloi* składających się z nóg i głowy oraz tych o kilku obliczach pojawiają się również te o twarzach wkomponowanych w różne części ciała. Każdy z tych typów ma inną proveniencję i rozwój. Według niektórych teorii u podłoża wizerunków o „wędrujących” twarzach leżą wyobrażenia akefalicznych bóstw pochodzących z Krety i Egiptu. Pewną wskazówkę do rekonstrukcji początków tego wyobrażenia może stanowić fakt, iż herosi czy żołnierze antyczni, podobnie jak czynił to Herakles, nosili niekiedy skóry z głowami zwierząt, które z czasem wyobrażano wygrawerowane na hełmach (rys. 7). Wizualnie w tym przypadku dublowała się



Rysunek 7: Antyczne hełmy, źródło: Jurgis Baltrušaitis, *Il medioevo fantastico*, Milano 2009, s. 57.

głowa człowieka i zwierzęcia, tak jak na gryllach. Twarze czy pyski noszone na hełmach wywoływały wrażenie, iż twarz człowieka znajduje się na piersiach. Ciekawym wariantem „wędrujących twarzy” są też maskary, których drugą twarz

ulokowano na brzuchu lub na wysokości stref intymnych. Tak właśnie w ikonografii średniowiecznej wyobrażano demony i diabły. Najwcześniej pojawiły się one w wyobrażeniach angielskich, w drugiej połowie XII wieku. Rozpowszechniły się jednak szybko i pod koniec wieku obecne były zarówno w psalterzach francuskich, jak również w rzeźbie – ma to miejsce między innymi na południowym portalu katedry w Chartres i na wyobrażeniu Sądu Ostatecznego katedry w Bourges. Takie demony obecne są w scenach piekielnych czy scenach sądu, pojawiają się także w wyobrażeniach *ars moriendi* oraz w scenach rodzajowych, jak ma to miejsce na mieszczącej się w Gdańsku *Tablicy X Przykazań*. Symbolika twarzy na brzuchach diabłów oznacza przeniesienie punktu ciężkości z głowy, będącej ośrodkiem myśli, na brzuch, hołdujący niskim zachciankom. Maskary z twarzami umieszczonymi w różnych częściach ciała rozpowszechniają się pod koniec XVI wieku. Jeden z przykładów stanowi hybryda opisana przez Melantona – postać jaszczuro-kozo-człowieka, symbolizująca papieża i mająca na pośladkach podwójne twarze (rys. 8).

Akefaliczne monstra

Pewną podkategorią postaci o „wędrujących” twarzach są bezgłowe istoty o obliczach umieszczonych na piersi. Są to tak zwani Blemmici (*Blemmyae*), którzy pojawiają się już u Pliniusza Starszego w jego *Naturalis historia*, pisze o nich również Izydor z Sewilli w *Etymologiarum sive originum libri XX*, gdzie pojawiają się – obok olbrzymów, albinosów, makrobów i kynokefalów – jako postaci pozbawione głowy z oczyma na piersi. W czasach renesansu wyobrażano ich często w kronikach cudów i traktatach geograficznych, tworzonych przez podróżników, wyprawiających się na peryferie świata. Postaci te nie były jednak bardzo dalekie od życia codziennego – w wielu kronikach średniowiecznych, a przede wszystkim w renesansowych traktatach medycznych opisuje się przyjście na świat bezgłowych dzieci. Jak podają kroniki na przykład w Wittemberdze w 1503 roku czy w Leidzie w 1514 roku przyszły na świat bezgłowe dzieci z oczyma, nosem i ustami na piersiach.



Rysunek 8: Potwór Melanctona, symbol papieża, druk ulotny XVI wiek, źródło: Jurgis Baltrušaitis, *Il medioevo fantastico*, Milano 2009, s. 64.

Dwa elementy charakteryzują ostatnie stadium obecności *gryllo* w sztuce gotyckiej: z jednej strony ich dekompozycyjność, z drugiej – żywość, za sprawą których tworzyły one na kartach iluminowanych rękopisów ruchliwy, żyjący organizm. Z czasem jednak ten rozedrgany twór zaczął się uspokajać, w incipitach i winietach z końca XIV i początku XV wieku głowy, hełmy, twarze zaczęły odrywać od siebie i nie będą już tworzyć ruchliwej całości, przedstawiać się je będzie oddzielnie. Nie oznacza to jednak kresu życia multikefalicznych i wielotwarzowych monstrów. Pojawiać się będą nadal, teraz jednak już na innych prawach. Świtający renesans przyniósł pewien rys brutalnego realizmu. Kroniki cudów i medyczne traktaty teratologiczne rozbudziły zainteresowanie potwornością i odmiennością, co uczyniło amorficzne maskary protagonistami tych pism. W materii sztuki okaleczone monstra nie będą już pełniły funkcji zdobniczej, punkt ciężkości przesunie się z dekoracyjnego na symboliczny. Zjawisko to doskonale widać na płótnach malarzy niderlandzkich, takich jak Hieronim Bosch. *Gryllo*, hybrydy i monstra bowiem bardzo obficie zaludniają wizyjny świat fantazji tego malarza i pojawiają się na jego płótnach we wszystkich możliwych wariacjach:

głowy na nogach bez tułowia, istoty dwutwarzowe, hybrydalne zwierzęco-ludzkie, akefaliczne, a niekiedy znaleźć można i autotwory Boscha, niespotykane nigdy wcześniej (rys. 9). *Grylloi* Boscha, poza formą, niewiele mają wspólnego z maskami z antycznych gemm. Dalekie są również tym, które zdobiły średniowieczne rękopisy i kodeksy iluminowane. Jego maski stanowią niezwykle portrety nabrzmiałych głów o kościstych czaszkach, przykrytych pomarszczonymi, wykrzywionymi strachem twarzami. Ich oblicza nie są już groteskowe – są przerażające.

Na tryptyku *Sąd ostateczny* z Brugii, który przypisuje się Boschowi symbolika astrologiczna łączy się z symboliką sakralną. Ziemski świat podsiężycowy, rozciągający się pod stopami królującego Chrystusa, utożsamiony został z piekłem.



Rysunek 9: Hieronim Bosch, fragment tryptyku „Sąd ostateczny”.

Wyobrażenie piekła jako przedłużenia grzesznego życia na ziemi było obecne w doktrynie chrześcijańskiej. Jak pisze Anna Boczkowska, to utożsamienie ziemi z piekłem, zawierające w sobie akt potępienia, było widocz-

ne na płótnach malarza. Bosch bowiem – inaczej niż w zwyczajowych przedstawieniach Sądu Ostatecznego – nie ukazał demonów strącających ciała potępionych w piekielną czelusć. Ukazał ziemię potępioną, gdzie grzechy popełnione na ziemi stały się instrumentami piekielnych mąk. Demoniczne kreatury i maski, stanowiące element świata rozpadu i śmierci, rozprzestrzeniają się wszędzie. Demony te na płótnach Boscha uosabiają grzechy. *Grylloi* występują także w tryptyku *Kuszenie św. Antoniego*. Są w obrazie tym uosobieniem pokus, którymi święty jest wiedziony. Zjawiają się tu poczwary bardzo różne: od człowieka-tawerny, symbolizującego pijaństwo, po uczujące postaci świniogłowe, symbolizujące obżarstwo. W prawym skrzydle u dołu widnieje postać bez głowy z mieczem w brzuchu – można by sądzić, że jest to w zasadzie sam korpus. Brzuch – organ trawienia, zastępujący głowę, symbolizuje grzech obżarstwa. W centralnej części tryptyku nieopodal świętego siedzi głowa z nogami (rys. 10). Tę postać oddano niezwykle realistycznie: jej nogi odziane w rajstopy i kozaki, tak rzeczywiste w nierzeczywistości, już same w sobie mogą doprowadzić do szaleństwa świętego. W *Kuszeniu* ponownie łączą się wątki astralne, demoniczne i sakralne, a ziemia

zrośnięta z piekłem znów przedstawiona jest jako siedlisko grzechu i zwyrodnienia, pełne demonów, wiodących na pokuszenie do upadku.

W podobnej roli występują grylle na obrazach kilku innych prymitywistów niderlandzkich, pozostających w kręgu podobnej do Boscha estetyki. *Grylloï* u Bruegela pod szatą szpetoty i kalectwa także kryją w sobie pojęcia abstrakcyjne, grzechy i ludzkie słabości. Na jego płótnach mieni się cały zastęp poczwara, personifikujących Chciwość, Zbytek, Wściekłość czy Obżarstwo, wyobrażone z widelcem i łyżką.

Renesans rzuca nowe światło na pojęcie monstrualności. Przed podróżnikami otwiera się teraz *mundus novus*, nowe lądy, zamieszkałe przez przedziwne ludy i istoty, o których domysły tworzone w średniowiecznych traktatach. Wizje, tworzone przez kartografów starożytnych i średniowiecznych, zostają poddane weryfikacji i konfrontacji. Z wypraw w nieznane zakątki ziemi wracają statki pełne nieznanych Europie okazów fauny i flory, tubylców oraz wszelkich kuriozów. Na polu literatury owocowało to powstaniem kronik cudów świata, zaś w życiu codziennym tworzeniem zbiorowych wystaw indywiduów. Aranżowano kolekcje kuriozów, jak uczynił to w swojej florenckiej siedzibie Francesco de' Medici, a za nim inni naukowcy i zbieracze. W świecie medycznym mnożyły się paranaukowe traktaty medyczne, opisujące wszelkie możliwe anomalie natury, takie jak skamieniałe płody, cielę-mnich, zrośnięte bliźnięta, dwugłowe cielęta, trójnożne bliźnięta et cetera. Jednym z takich przypadków, szeroko dyskutowanym i uwzględnianym w liczących się traktatach medycznych, było monstrum z Krakowa. Urodziło się ono, jak głoszą traktaty, w roku 1547 i żyło zaledwie kilka godzin. Potworek ten zdawał się być dalekim krewnym dziwotworów o „wędrujących” twarzach. Jego krępa postać była wyraźnie ludzka, anomalią był jednak ogon, żabie płetwy zamiast stóp, trąba zamiast nosa i rozmieszczone w zagięciach kończyn oraz na klatce piersiowej pyski zwierząt. Choć niewątpliwie autora relacji poniosła fantazja w przedstawieniu dziwotworka, komentarz do jego narodzin włączono w krąg zagadnień paranaukowych, medycznych, jak również moralizatorskich. Rozwodzono się nad granicami monstrualności, nad przyzwoleniem na nią, nad przyczynami takich narodzin.



Rysunek 10: Hieronim Bosch, „Kuszenie św. Antoniego”, ok. 1501, fragment.

Funkcja kalekich i szpetnych monstrów zmieniała się na przestrzeni wieków. W genezie ich amorficzności pobrzmiewają pierwotne wierzenia i kultы bóstw najstarszych cywilizacji. Malarstwo hellenistyczne, a później rzymskie, jak również grecko-rzymska gliptyka pozbawiła dziwotwory religijnego patosu, nadając im rys karykaturalny – pojawiające się w humorystycznych scenkach rodzajowych, miały przede wszystkim bawić. Ich żywotność nie kończy się wraz z końcem starożytności, obecne są w sztuce w okresie całego średniowiecza (również w romanizmie), choć dopiero sztuka gotycka wyzwoliła i rozbudziła na nowo te fantastyczne twory, zaludniając nimi bogato zdobione, iluminowane rękopisy czy portale katedr. W przypadku tych pierwszych funkcja monstrów sprowadzała się przede wszystkim do czystej dekoracyjności. Stąd ich obecność w bordiurach czy w incipitach ksiąg. W drugim przypadku konotować miały skojarzenia ze sferą zła, choć niejednokrotnie włączano je w przestrzeń *profanum* i nadawano im pewien rys wulgarного komizmu. W czasach późnego średniowiecza jednak zatracał się ów humorystyczny charakter *grylloi*, a ich funkcja zaczęła ewoluować w kierunku moralistyki – dekoracyjne wyobrażenia zmieniły się w symboliczny sztafaż tworów uosabiających grzechy społeczne i wady. Takie personifikacje, obrazujące czasy zwyrodnienia i upadku, stały się głosem przestrogi i napomnienia. Wreszcie okres renesansu, pozbawiając je zupełnie pierwiastka dekoracyjnego, uczynił z nich protagonistów traktatów medycznych i fizjonomicznych jako *exemplum* kuriozów i anomalii natury.

BIBLIOGRAFIA

- Baltrušaitis J., *Il medioevo fantastico*, Milano 2009.
- Beccati G., *Grylloi in Enciclopedia dell'Arte Antica*, [on-line]: http://www.treccani.it/enciclopedia/grylloi_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/, [1.07.2013].
- Boczkowska A., *Hieronim Bosch: astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977.
- Eco U., *Historia brzydoty*, przekł. zbiorowy, Poznań 2012.
- Panofsky E., Saxl F., *Classical Mythology in Mediaeval Art*, "Metropolitan Museum Studies" 1933, Vol. 4/ 2, ss. 228 – 280.
- Wieczorkiewicz A., *Monstrarium*, Gdańsk 2009.